［翻訳］

アルトゥーロ・マルティーニ「光と影」

Arturo Martini《Delle luci e delle ombre》

森　佳三
Mori Keizo

要旨　彫刻家アルトゥーロ・マルティーニは、筆記録「光と影」において、音楽が編曲されたり、文芸作品が翻訳や現代語化されたりするのとは対照的に、造形芸術の場合は、修復よりも侵食の方が優先され、かりに修復される場合でもオリジナルに忠実になされることを指摘している。だが、マルティーニによると、それ自体のうちに光と影が描かれる絵画とは異なり、彫刻はその表面に光と影を固定することが不可能なので、絵画よりも不変性に欠けるという。この要因は、彫刻の立体性にある。だが、彫刻の表現を安定して留める方法がある。それは、彫刻を写真に写すことだが、言うまでもなく写真は一枚につき、彫刻の表現の一面しか切り取ることができない。つまり、立体であるがゆえに光と影によって安定することのない彫刻の表現が、マルティーニにとって最大の難題だったのである。

訳者解題

アルトゥーロ・マルティーニ（1889～1947）は、その死の前年に口述筆記[1]によって、自らの造形思想を残した。これは、「ミケランジェロのトリック」と題されて、1948年4月に *L'Illustrazione Italiana* に掲載される[2]。この筆記録を構成しているのは、「三つの次元」、表題と同じ題名の「ミケランジェロのトリック」[3]、「光と影」、「新しい次元」の四つの章であり、今回、訳出したのは、この「光と影」である。

この彫刻家が、とりわけ影を重視していたことは[4]、その彫刻だけでなく、この「光と影」や、1944年の夏から始まりその翌年の初頭に終わる21回にも及んだ対談の内容を収めた『アルトゥーロ・マルティーニとの対談』（以下『対談』と略す）、およびマルティーニ自身が1945年に上梓した『彫刻、すなわち死語』にも示されている。例えば、『対談』には、次のような一節が見える。

> 「私の方でも自問していますよ。―なぜ、私はヴォリュームから彫刻がつくれないのかと。そこで私はこう答えます。―私が固体のような影をつくらないかぎり、その彫刻は今日まで存在してこなかったように、これからも決して存在しないでしょう。」[5]

この一節から窺えるように、マルティーニにとって影は、彫刻のヴォリュームを実現するための手段であった。この探求の端緒には、1908年に遡れるメダルド・ロッソ（1858～1928）との関わりがあるが[6]、『対談』には、ロッソの造形性の否定を意味する記述がいくつかある。それは、例えば次のような一節である。

「詩的な感動は、メダルド・ロッソのつくったような、人間的な秩序、不自然な影、表

面の揺らめきといった感傷的な構成要素によるのではなく、かたちの最大限の正確さによって獲得されねばなりません。」[7]

ロッソは、彫刻を絵画のように鑑賞者の視座を一箇所に制限するように制作したため、その視座からだけ彫刻を見せることを想定して、影を表現すればよかった。また、その影をつくりだす光に対するロッソの感受性は、レオナルド・ダ・ヴィンチ（1452～1519）以来受け継がれてきたロンバルディア絵画の光の手法に依存しているところがある。もっとも、ロッソはそのような伝統を継承しつつも、鑑賞のための視座を一箇所に置いたことにより、自身の彫刻を撮った写真がその彫刻と同じ造形的価値をもつと考えていた[8]。

それとは対照的に、マルティーニは、その彫刻をその周りのどこからでも鑑賞されえるようにつくり上げるために「固体のような影」を必要とした。ただし、アトリエから運び出された彫刻は、美術館や画廊に置かれた場合、アトリエの光とは異なる照明にさらされる。また、モニュメントとして野外に設置される場合は、それは単独で日の光に照らされるので、刻々と移り変わるその光によって、安定した表現を保つことができない。つまり、マルティーニに限らず彫刻家は、制作段階で予想できない光の偶然性に自身の彫刻を委ねるのである。もっとも、ロッソの残した言葉には、「光、色。これらは、各人の意のままです。だから、太陽には国境がありません」[9]といった一句がある。これは、視座を一箇所に制限したことにより、光を自由に操って彫刻の表面に影を表現できるという、ロッソの自負の表れと解釈することができるであろう。

だが、マルティーニはロッソのような平面性への志向とともに、それとは逆の、自らの造形に空間的な広がりを与えようとする意志もあわせ持っていた。これは、マルティーニの彫刻の基盤が真ん丸（tutto tondo）、すなわち球形[10]であることに端的に示されている。これについては、「光と影」の後半部に述べられているが、『対談』にも「彫刻は、真ん丸（tutto tondo）に生まれます。子どもは、真ん丸しかつくらないでしょう。最初の彫刻は子どものビー玉です」[11]といった一節を見つけることができる。これは、球形が最小の表面積で最大の量を包み込む立体であることにくわえて、光による表情の変化を最小限に食い止められる最も単純な立体であることによると考えられる。

ただし、その球形の表面につくられる凹凸は、マルティーニ自身のイメージの現れである。のみならず、その凹凸は、全体の調和を図るため絶えずつくり直されので、当然、それに従ってそこに現れる影も絶えず変化する。とすれば、影の追求は、逃げ水を追うごとき終わりのない行為であったに違いない。ことほど左様に、彫刻の表現に安定性を与えることは困難であるため、「光と影」はアイロニーに満ちた言葉で語られているのである。

なお、この「光と影」の訳出にあたって底本としたのは、Arturo Martini, ‘Il trucco di Michelangelo 1946’, *Arturo Martini : La scultura lingua Morta e altri scrtitti*, Mario De Micheli（ed.）, Jaca Book, Milano 1983である。

アルトゥーロ・マルティーニ著「光と影」

どの人も、混乱を避けるために、自分の財産について列挙した遺言状をもって死の手前にいます。より大きな不安をもっている芸術家もまた、解釈と呼ばれるあの混乱を避けるために完成した自作を遺贈する傾向があり、それは考えられるかぎりの、また極めて僅か

でも歪曲の埒外のことです。

最初の相続は、芸術家の運命に委ねられているため、私たちにはもう一つの相続、つまり様々な芸術作品の変遷の流れを辿ることが重要です。

作品の不変性というこの絶対において芸術は不変なので、私は芸術としての音楽と文学に疑いをもちました。音楽は、際限なく編曲されてから演奏されるので、〈テンポ〉の変化です。文芸作品は、翻訳や、より読みやすくするという度重なる現代化を経て、現在使われている言語で書かれています。

造形芸術に関しては、こうして不当に手を加えることは、排除されているようでした。実際、造形芸術の不可侵性は、修復という犯罪よりも、時間によるあらゆる侵食の方を選ぶほどに神聖であると考えられていました。そして承認された修正の場合でも、この修正は、あらゆる科学を用いるだけでなく、古来のやり方、表現、意匠に可能なかぎり忠実な方法で実行されています。

私たちの前に、修復というこの未知のものがあります。というのは、比較対照すると音楽と文学に不当に手を加えることは、賛同と拍手の正面にいるオーケストラの指揮者やそれと同様の翻訳者が、原作者にもなるようなほど価値のあることに見えるからです。ストラヴィンスキーのような音楽家を理解するとき、この疑いは真実となります。彼は、このように独断的に不当に手を加えられることを憂えたので、レコードに自身の音楽を録音することで、それを守ることに自分の人生の大部分をささげたのです[12]。

造形芸術に保持されている不変性に関して、私は、絵画、すなわち創造的な不変の範囲に影と光によってそれ自体の表現を固定する唯一の芸術にとってのみ、この法則は価値があると言わねばなりません。

それに反して彫刻は、その不完全な本質がゆえに、音楽や文学の、あの非難された侵犯にさえも達していません。彫刻が劣っているのは、興趣と表現を安定させるためには無比のものである、光と影を固定することが絶対にできないことによります。

レオナルドもまた、絵画と彫刻との論争において、後者の多数の劣った点（「彫刻は科学ではなく、非常に機械的な芸術・・・」）のうち最も深刻なのは、光のなかと影のなかに安定性が欠けているということと、この偶発性は思わぬ外観を引き起こすことに気がつきました[13]。たとえ奇異でも、私は付言します。とにかく、ロンドンに運ばれたパルテノンが、全く違うものだと想像することは簡単です。

この不安定さを最小限に減らすために、古代人は現場で作品を彫っていました。今日、これは不可能なので、彫刻家は写真に頼れば、その表現を安定できるものと思い違いをしています。

それで、カメラを持つ人はだれでも、新しくて、偶発的で、積極的な解釈に正当性を感じるでしょう。今日まで不滅と信じられてきた彫刻は、したがって映画の登場人物と等しい価値と不安定さを備えた、つかの間の登場人物でしかありません。

たまたま私は、美しさではなく、俳優の写りが最高か、最低かで表されるような特色に価値がある映画を忘れてしまいました[14]。ですが、これは、彫像術に窮乏している別の側面です。

写真に戻ると、おそらくそれは、真ん丸の彫像が真実として存在しないという証拠として役に立ちそうです。彫像のうち最も成功した部分が、ほとんどいつも撮影されるので、こうした事実は、真ん丸ではなく、ある一面だけで姿を見せる建築のように平らな、ある種のエジプト彫像の真実性を私たちに思い出させるかもしれません。

彫刻は、広がりのある平面に近づけば近づくほど、真の建築に変化していきますが、また一方、普通の薄肉彫りに近づき、図像にしかなりません。

もし、ひとつの外観において、写真が彫像術の侮蔑的な事実であるのなら、このことは写真がこの不安定な迷宮から私たちを助け出せることを否定していないということです。〈真ん丸〉は完成されるために、最初の表現を絶え間なく必ず破壊して、それに続く表現に調和するので、成功した部分を絶えず無にするこの表現は、芸術作品の屈辱です。

（もり・けいぞう　本研究科博士後期課程）

---

[1] これを書き留めたのは、詩人、小説家のアントニオ・ピンゲッリである。1915年にピンゲッリが移り住んだヴァード・リグレに、マルティーニは1916年の一時期、兵役のために住まわされ、そして、1920年の暮れに引っ越している。それでピンゲッリは、子どもの頃よりマルティーニを知っていた。その後二人は親交を深め、それはマルティーニの死まで続いた。

[2] ただし、ここには短い割愛が見られる。

[3] アルトゥーロ・マルティーニ（森佳三訳）「ミケランジェロのトリック」『社会文化科学研究第８号』千葉大学社会文化研究紀要、2004年、249－253頁。

[4] 森佳三、「アルトゥーロ・マルティーニ論〈不壊の影〉を中心にして」『日伊文化研究第42号』日伊協会、2004年、91-102頁を参照。

[5] Gino Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, Maria e Natale Mazzolà (eds), Rizzoli, Milano 1968, p.29.

[6] マルティーニは、ヴェネツィアの彫刻家ウルバーノ・ノーノ（1849～1918）のアトリエで、ロッソの作品と邂逅したときの感動を次のように述べている。

「ウルバーノ・ノーノのアトリエにいてー私は、頭蓋骨を細工して、眼窩の一方を１センチ高くして、もう一方を低くしたりしていました（そして、ノーノはかんぬきをするために顔を出していました）。そのような日々の後に訪れた出来事ですがー当時、イタリアでは知られていなかったメダルド・ロッソの二十枚の作品の写真を整理箪笥の下から見つけたことは、生命に必要な何かを待っていた私にとって、まるで、ミルクのうえに酢をこぼしたようなことでした。私は、すぐにそのことをノーノに言いました。彼は、「おや、発見したね」と言ってから、それらの写真を眺めて、「ロシアの山々は気に入ったかな？」と訊ねました。彼は私を追い出しました。なぜなら、もうこれ以上私に我慢ならなかったからです。」*Ibid*., p.128.

また、『対談』には、次のような記述も見える。「私がアカデミアのかたちから脱皮できたのは、メダルド・ロッソのおかげなのです。」*Ibid*., p.129.

[7] *Ibid*., 222.

[8] フォルトゥナート・ベルロンツィ「現代イタリア彫刻の流れ」『〈現代イタリア彫刻の全貌〉展』（展覧会カタログ）、1972、18-19頁を参照.

[9] Medardo Rosso, ‘Pensieri e sentenze di Medardo Rosso’, *Medardo Rosso*, Galleria Pieter Coray, Milano 1985.

[10]「ミケランジェロのトリック」の章には、次のような記述がある。「金から、首飾りかマレンゴ金貨といった人間味のある表現をつくるのには、いくらかの銅が必要であるように、彫刻にもつねに人間味によって汚されてはじめて表現となるような球（sfera）に出発点があります。」Arturo Martini, ‘Il trucco di Michelangelo 1946’, *Arturo Martini : La scultura lingua Morta e altri scrtitti*, Mario De Micheli (ed.), Jaca Book, Milano 1983, p.138. 邦訳：アルトゥーロ・マルティーニ、前掲書、251頁。

[11] Gino Scarpa, *op.cit*., p.240.

[12] イーゴリ・ストラヴィンスキー（1882～1971）がレコード録音に熱心であったことを、ヴォルフガング・デームリングは、次のように叙述している。

「ストラヴィンスキーが指揮者として広範囲な活動を行ったのは、彼の作品が《正確に》演奏されることが、彼にとってきわめて重要だったからである（《演奏＝解釈》という考え方に彼は不信を抱いていた）。そしてそれは、とりわけ正確なテンポという問題を意味していた。「基本的な点はテンポである。私の作

品はほとんどすべての問題を克服できるが、誤ったテンポと不正確なテンポだけは例外である。……私の音楽を演奏するときの様式上の問題は、アーティキュレーションとリズム上の表現の問題であると言える。そして、表現上のニュアンスは、これらの問題に依存している」。「今日広まっていることだが、作曲家の真正な意図を聴衆が認識することを不可能にしてしまう解釈の自由という危険」に対する根深い敵意によって、ストラヴィンスキーは非常に早くから、音響の再現手段、すなわちピアノロールや、のちにはレコード録音に盛んに興味を示してきた。「自分の作品に間違った解釈がなされることは、これっきりにしたかった」。（中略）

数年後の一九二九年頃、「私は大きなレコード会社であるコロンビアと数年間にわたる契約を締結した。……こうしてできあがったレコードは、技術的な面では非常に成功していた。それらは記録としての価値を持ち、私の音楽を演奏する人々すべてにとっての道案内となるであろう」。すでに一九三五年に、レコードの基本的な欠陥について、ストラヴィンスキーはたしかに次のように述べていた。「何度も聴いて慣れてしまうと、音響を聴くという事象は変質し、たびたび歪められる。耳は自然な音楽の響きを享受するということをまったく忘れて堕落してしまう」。それにもかかわらず、「こうした欠陥……は、作曲家の想念がまず初めに表現される最も重要なもの、すなわちテンポおよびテンポ同士の関係……に対して、何の影響も与えないのである。私のレコードを聴く人々が皆、私の想念を本質的に歪めることなく私の音楽を聴くということを知って、私は満足している」。自作を演奏しているストラヴィンスキーのレコード録音（最後のものは一九六七年の録音）を知っている人はおそらく誰でも、これらの意見に同意するであろう。」ヴォルフガング・デームリング（長木誠司訳）『〈大作曲家〉ストラヴィンスキー』音楽之友社、1994年、118-120頁。

[13] レオナルドは、学問（scienza）である絵画に対して、彫刻は、技術（arte）であると考えていた。レオナルドの手稿には、次のような記述がある。

「画家はそれぞれが異なる十種の論証（理論）を扱う。彼はその論証によって、自分の作品を目的に向かって進行させるわけである。十種の論証というのは、光、闇、色彩、立体、形、位置、遠、近、動と静である。彫刻家は単に立体、形、位置、動と静を扱うべきである。彼は闇あるいは光にかかわることはない。というのは、自然自ら、闇あるいは光を彫刻に与えているからである。色彩については、彫刻は一切関与しない。遠と近に関しては、彫刻は半ばかかわりをもつといったところ。彫刻は線遠近法は採用しないわけではないが、色彩遠近法―眼からの距離に応じて、対象の輪郭と形態の色彩と明確さは変化するものである―は採用しないからである。つまり彫刻には論証も少ないわけで、結論として、絵画よりも知的な疲労は少なくてすむということになる。」Leonardo da Vinci, *libro di Pittura : Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Carlo Pedretti（ed.）, volume Ⅰ, Giunti, Firenze 1995, pp.159-160. 邦訳：レオナルド・ダ・ヴィンチ（裾分一弘訳）「補遺「絵画論」抜粋」『レオナルド・ダ・ヴィンチの「絵画論」攷』中央公論美術出版、1977年、151頁。

[14]『対談』には、映画に関する次のような記述がある。「私は、十五年前、〈白い影〉という映画を見ていて、最初のイメージを手に入れました。そこには、動物のように振り向きながら水の下を泳ぐ女たちがいました。」Gino Scarpa, *op.cit.*, p.25. この映画は、1928年製作の White shadows in the South seas（Ombre bianche sui mari del sud）と推察できることから、これが、ここで取り上げられている映画である可能性が高い。この映画の監督は、W・S・バンダイク、主な出演者は、モント・ブルー、ラケル・トレスであり、第二回アカデミー賞の撮影賞（1928～29）を受賞している。なお、この映画の邦題は、「南海の白影」である。